

la silvestre materia que los niega. Alvaro Mutis se coloca en un tira y afloja descomunal que no dejará de animarnos. Por lo mismo, sus propias revelaciones consisten en la exactitud con que el poema se enreda y desenrolla. Y en este sentido sabemos cuándo es que Mutis se ha agarrado a golpes rotundos con el lenguaje. El *Nocturno III*, por ejemplo, pudo muy bien ser un poema en prosa: el comienzo y el final posibilitan semejante sospecha: "Había avanzado la noche hasta establecer sus dominios [. . .] Por eso lo indicado es dejar una delgada zona de la conciencia. . ." (Págs. 19 y 23). El poema no tiene puntuación y es un solo fluir; pero marca una frontera demasiado racional para el verso, algo que la prosa le habría brindado por añadidura. Aquí, si esta sospecha fuera desvelada como verídica, se cumple otra duplicidad: la del texto consigo mismo, es decir, con sus posibilidades. En otro nivel la observamos a través del *Nocturno en Al-Mansurah*, donde el poema se convierte en mecenas del poder gracias a la metáfora establecida: "Un servidor de la escritura, Dios lo bendiga, / ha dado asilo al más grande Rey de Occidente" (Pág. 45). Este asilo, siendo ficticio, deviene real: sólo por medio del lenguaje los caprichos de la autoridad son doblegados. La imaginación no sólo es omnipotente; también tiene sus reglas y excepciones. Y, por supuesto, sus límites: "Justo es hablar así sea por una sola vez / de la noche de los asesinos la noche cómplice / porque también ella entra en el orden de nuestros días / y de nada valdría pretender renegar de sus poderes" (*Nocturno VII*, pág. 51). ¿Qué puede haber más allá del crimen? Un silencio se llena de significados. Porque lo conocen ("el gozo y su ceniza voladora"), Mutis y la noche callan.

EDGAR O'HARA

Gestualidad y vacilación

Entre el silencio de un pensamiento. . .

Bernardo Camacho

Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1986, 69 páginas.

Lluvia de vientos

Jaime León Castaño

Editorial La Tecla, Bogotá, 1986, 83 páginas.

Definición negativa es, en filosofía, la sustancia descrita por los atributos que no tiene. Igual ocurre con el libro de Bernardo Camacho, *Entre el silencio de un pensamiento*: no valdría la pena reseñarlo si no fuera porque permite una reflexión acerca de lo apoético.

El libro (la Oveja Negra publica muy poca lírica —María Mercedes Carranza, Neruda— y es, francamente, un desacierto el que haya lanzado esta obra), el libro, decía, reúne todos los defectos previsibles en un poeta joven (aunque el autor, según la foto, en la cara posterior de la cubierta, ya no lo es tanto): el prólogo infaltable en que justifica y alardea, un poco a la Barba, de su condición y del cisma profundo que sufrió su vida, llevándolo, por supuesto, a "tocarle fronteras prohibidas al mundo", los inevitables poemas de amor a la patria, la amada y el humanismo; el infaltable verso político (obvio: el autor debe tener siempre opinión de avanzada y, más aún ahora, cuando está tan de moda —la opinión, no el poeta); los *desiderata* a lo Rudyard Kipling o a lo afiche callejero: "¡Recuérdame! / Por qué se pierde el amor / entre los hom-

bres. . . / Por qué el sonido de las flores / conserva el calor. . . / Por qué la llama que se prende / crece por el viento. . . (pág. 30) y, claro, la invariable foto de gran tamaño, oferta familiar, para reconocer, sin duda alguna, la fisonomía de un poeta a carta cabal. En vez de ello, aunque fuera mera cortesía con el público, hubieran podido incluirse los datos biográficos y alguna mención del trabajo intelectual, cualquiera que fuese.

Enfático: he ahí la definición para este libro. No sólo porque repite defectos comunes a un poeta primerizo sino, también, porque intenta substituir con *los gestos* la poesía. En efecto, *Entre el silencio. . .* es un texto plagado de signos prosopopéyicos y ademanes heroicos. En las primeras 31 páginas el autor usa ¡84 veces los puntos suspensivos y 54 los signos de admiración! El censo, abrumador, sugiere —ya que los antecedentes son figuras como Gustavo Adolfo Bécquer— una veta románticoide en Camacho. El romanticismo ha sido infinitamente denigrado: es patriotero, sentimental, evasivo y declamatorio. El juicio, válido en Julio Flórez, Carranza o Espronceda, no lo es en Novalis, Keats o Shelley. *Pathos*, sí, pero también conciencia crítica. Con lo primero sólo se obtiene como resultado sensiblería o necrofilia; con lo segundo, lucidez e inteligencia mas no necesariamente poesía. Su adición produce el único, el genuino romanticismo. En Camacho hay *pathos*, pero no conciencia crítica. Están los temas pero no el espíritu, está la gesticulación mas no la poesía.

El libro de Jaime León Castaño es bien distinto. No intenta seducir al lector con las humoradas (véanse, por ejemplo, en Camacho, los célebres versos: "Y ahora que Alvaro viene / montémosle un desagravio / porque la pensión del congreso / a nuestro ilustre delfín / no le sirve en la herencia") o con la aparente "nobleza" de sus sentimientos. Al contrario, pugna por hallar una voz propia, que no sea estridente. Dividido en dos partes, *Fuego etéreo* y *lumen*, los títulos dan el marco imaginario del autor: la imagen prometeica del poeta

que roba el fuego (la poesía) para los hombres y es, por ello mismo, condenado. Al respecto, es ejemplar *El poeta agoniza*:

*El poeta
se prepara con su silbido
para desterrar la muerte;
y esas voces que invocó
lo siguen llamando
en la dicha de los otros,
aunque la suya
sea ese extraño vuelo de fantasmas.
El poeta, sin embargo
agoniza lento como un tullido
pero en verdad
no muere.*

El tono meditado de este poema es el tono de todo el libro. Tanto en *Fuego etéreo* como en *Lumen* Castaño reflexiona sobre el eros y la poesía, sobre la infancia y la madurez, sobre la risa. Como Camacho, incluye, igualmente, poemas políticos, pero, en parte por el carácter reflexivo de su poesía, en parte por una mayor conciencia formal, éstos resultan sobrios, ajenos por completo al burdo esquematismo de la mala poesía política. Resaltan, de igual modo, ciertas características formales que constituyen, por decirlo así, la personalidad del autor: el gusto por la concisión epigramática, el poema deliberadamente narrativo (*Retrato de sonrisas, Sueños sobre la risa y el futuro*) y el uso de verbos en infinitivo (por ejemplo en *Infinito circular*: “No intentar la inútil/huida/remontar el día con las alas/firmes”).

Estas características son duales: si Castaño logra acertar con ellas en algunas ocasiones, en otras —la mayoría— pierde aliento y el poema se malogra. Hay, básicamente, dos motivos para ello. El primero es de carácter formal: en Castaño no existe relación de necesidad entre el fondo y la forma, entre un cómo y un qué. Si en un poeta rebulle la disyuntiva, la dicotomía, es porque no domina enteramente su medio expresivo. Poemas como el ya citado *Sueños sobre la risa y el futuro* o *Las flores y las señoras* nos parecen toscos precisamente porque la intención narrativa del poema no concuerda con un ritmo prosaico. Esto por una parte. Por la otra —y siguiendo con el mismo hilo— está la vacilación en lo

referente a la extensión del poema. La impresión general es que muchos son *truncos*, es decir, acaban cuando deberían, precisamente, comenzar. No basta con ser breve: la brevedad, como en el haiku, también debe ser incandescente.

El segundo punto atañe a “lo ideológico”: Castaño discurre, debido en gran parte al carácter reflexivo de sus poemas, entre categorías binarias: el sueño y la razón, la infancia y la madurez, la risa y la muerte. . . Dicha binarización, sobre todo en lo tocante al segundo aspecto, le confiere frecuentemente a su poesía un aire de lugar común, un repetir “lo que se oiga y se sienta” pero sin personalizarlo. Alusiones al sueño, a la muerte y a la risa abundan en los jóvenes poetas colombianos; no abundan, en cambio, los capaces de hacer con tales tópicos un cuerpo caliente, palpable, *real*.

MARIO JURSIK DURAN

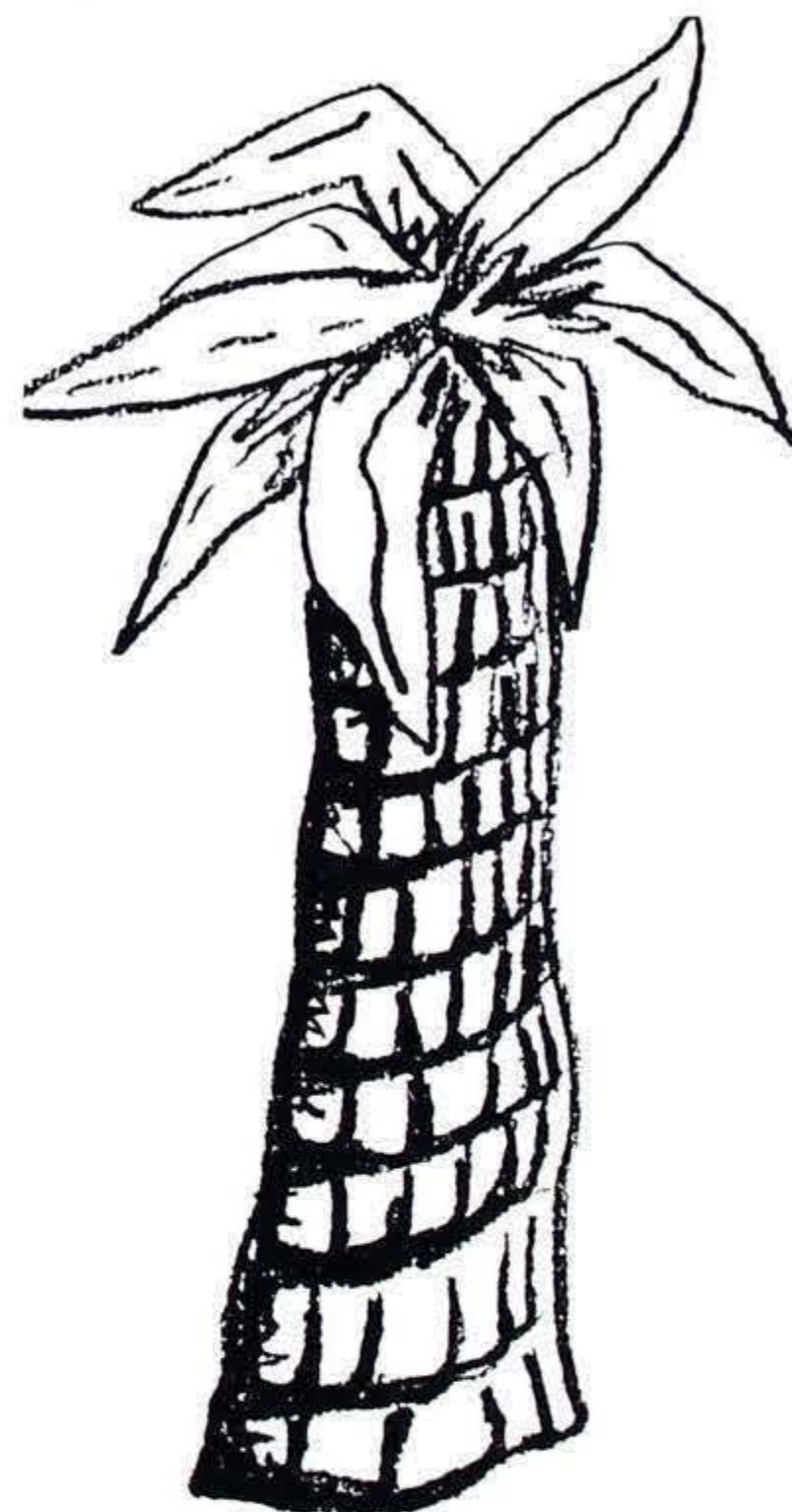
Las flaquezas de un “Poeta Nacional”

Tambores en la noche
Jorge Artel
Plaza y Janés, Bogotá, 1986

En su expresión hispánica, la llamada *poesía afroamericana* tuvo en los años treinta su época de mayor apogeo, sus “días de gloria”. A todo lo largo de ese decenio, los principales exponentes de la corriente (todos poetas de la región del Caribe) dieron a conocer sus respectivos —y, en su conjunto, numerosos— “cuadernos de poesía negra” (para decirlo justamente con el título de uno de éstos mismos, el del dominicano Manuel del Cabral).

Formando parte de esa “ola”, en Colombia apareció, en 1940, *Tambores en la noche*, del cartagenero Jorge Artel (1909), volumen que, incluso, ganó el consenso de los pon-

tíficos antillanos de esta modalidad literaria. En 1955, la Universidad de Guanajuato, en México, hizo una segunda edición, ya algo aumentada. Y ahora ha sido publicado por tercera vez, con el auspicio de otra universidad, la Simón Bolívar de Barranquilla, y bajo el sello editorial de Plaza y Janés. Esta nueva edición ha sido motivada por un hecho: el Premio Nacional de Reconocimiento que una tercera universidad, la de Antioquia, otorgó el año pasado a la obra poética de Artel, que prácticamente se reduce a este solo libro¹. A propósito: por virtud de ese galardón, “ahora Artel es el Poeta Nacional de Colombia”, como nos lo recalca, no sin alborozo, el prologuista de esta reciente edición; sólo que la Universidad de Antioquia concede anualmente ese título. Así, pues, le produce al país un poeta nacional cada año. ¡Y pensar que Alvaro Mutis se alarmaba años atrás de que pretendiéramos tenerlos. . . cada veinticinco años!



En términos generales, *Tambores en la noche*, colección de sesenta y

¹ La obra incluye otro tomo, *Poemas con botas y banderas* (Barranquilla, 1972) que, en términos poéticos, hay que considerar inexistente.